

Guyot, Henri
M. Paul Hervieu

H. GUYOT

DOCTEUR ÈS-LETTRES
IRECTEUR DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
DE BRUXELLES



M. PAUL HERVIEU

SON ŒUVRE DRAMATIQUE

BRUXELLES
MPRIMERIE (Ancs Établts Ve Monnom)
SOCIÉTÉ ANONYME
32, RUE DE L'INDUSTRIE, 32

1913

PRIX : 1 FRANC

hommage cordial.
H Guyot

H. GUYOT

DOCTEUR ÈS-LETTRES
DIRECTEUR DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
DE BRUXELLES

M. PAUL HERVIEU

SON ŒUVRE DRAMATIQUE

BRUXELLES
L'IMPRIMERIE (Ancs Établts Ve Monnom)
SOCIÉTÉ ANONYME
32, RUE DE L'INDUSTRIE, 32

1913

A Monsieur VICTOR REDING

Directeur du Théâtre royal du Parc.

Hommage cordial.

H. G.

AVANT-PROPOS

La présente étude devait prendre place dans un travail complet sur M. P. Hervieu et en tête d'articles consacrés à d'autres dramaturges. Le temps nous faisant défaut pour achever l'un et pour rédiger ceux-ci, nous la publions immédiatement. — Avec l'un de nos auteurs les plus sincères, les plus réfléchis, les plus profonds, les plus originaux et les plus mesurés, nous avons tâché d'être également tout cela. Rien ne se trouve ici pour avoir été écrit ailleurs. Presque tout ce qu'on y lira résulte d'une dixième lecture et d'une méditation prolongée. Nous sommes allés aussi beaucoup plus au bout des choses que les exigences de la vie ne le permettent toujours aux critiques, surtout quand il s'agit des auteurs contemporains. Le tracé que nous assignons à l'évolution intellectuelle de M. P. Hervieu, *énergétisme individualiste*, *universaliste*, *moral* (1), et le rapport qui existe entre ce tracé et la succession, l'ordonnance, la valeur même des pièces nous semblent être indiqués pour la première fois. Si enfin les mots de *talent*, de *génie*, d'*admirable* se sont présentés assez souvent, c'est que le mérite des œuvres les amenait et nous obligeait de les conserver. — Notre manière a donc été, comme précédemment (2), plutôt psychologique qu'historique. Certes nous avons parlé des sujets, de la composition, et du style aussi bien que de l'inspiration. Les rapprochements avec le passé ne manquent pas non plus : il saute aux yeux que M. P. Hervieu construit ses drames comme Racine et écrit parfois comme lui. Mais nous nous sommes attachés surtout aux idées. C'est un esprit, presque une conscience, que nous avons étudié en même temps que nous parcourions et examinions une œuvre. Cette méthode présente le plus grand intérêt. D'abord elle peut s'appliquer, contrairement aux apparences, à tous nos écrivains actuels, même aux plus légers, parce que tous deviennent graves en vieillissant. Puis elle complète et dépasse heureusement la méthode historique. Celle-ci paraît d'abord la seule réelle et la seule scientifique parce qu'elle explique les choses par l'extérieur. Mais, outre que les faits s'embarrassent fréquemment,

(1) Prévenons les lecteurs que ce que nous appelons *moral* dépasse les mœurs et les morales particulières. Moral veut dire pour nous infini. L'élément moral d'une chose est la portion d'infini qu'elle contient. C'est de cet infini que les créatures tiennent l'être. C'est en lui qu'elles se retrempent. La science le met en formules aussi précises que possible. C'est une tâche indispensable pour des hommes. Mais la science falsifie l'infini. Il faut donc la dépasser. Cette conception fait comprendre la beauté sévère mais toujours nouvelle qui marque les derniers drames de M. P. Hervieu. Son analyse étant parvenue au fond du cœur humain y a trouvé l'infini. Nous avons donc dit d'eux qu'ils étaient moraux.

(2) Voir en particulier Apologétique de Brunetière et G. Flaubert.

les activités qui produisent ces faits, en l'espèce les œuvres littéraires, sont intérieures aux individus. D'autres activités les modifient sans doute du dehors. C'est pourtant chez les individus mêmes qu'il faut chercher ce qui rend le compte définitif de leur être et de leur agir (1). Les tendances, les facultés, le talent et le génie sont beaucoup plus que des mots. — Trois observations nous restent à faire. Nos éloges à l'adresse de M. P. Hervieu sont vifs. Nos réserves, rares et faibles. Nous conservons pourtant la crainte que les uns ne soient trop modérés et les autres injustifiées, tant de fois le théâtre en question nous élève jusqu'au sublime. On a lu aussi le nom de M. V. Reding, directeur du Théâtre royal du Parc. Les matinées et les conférences que son initiative a consacrées à *La Course du Flambeau*, en 1911, ont été en effet, ou peu s'en faut, l'occasion de notre travail. Nous voudrions que les secondes et celui-ci contribuassent autant que les premières à faire connaître et admirer toujours plus M. P. Hervieu. En tous cas le public bruxellois se rappellera longtemps cette reprise de *La Course au Flambeau* et l'éclat avec lequel les rôles principaux furent tenus (2). Enfin M. G. Rency a bien voulu nous accueillir dans son active revue : *La Vie Intellectuelle*. Nous lui adressons ici nos remerciements sincères.

Bruxelles, septembre 1913.

(1) A noter que les deux méthodes ont leur inconvénient. Si la méthode historique tend à éliminer l'auteur au bénéfice d'œuvres qui ne seraient même plus les siennes, l'explication psychologique fait courir le risque de résorber l'œuvre dans l'auteur et celui-ci dans l'absolu que ses facultés manifestent. Une méthode vraiment scientifique utilise l'une et l'autre explication.

(2) M[me] ARCHIMBAULT jouait Sabine Revel.

L'Œuvre dramatique
de M. Paul Hervieu[1].

L'œuvre dramatique de M. P. Hervieu est la plus belle que la scène française ait vue se produire depuis vingt ans, l'une des plus belles que cette scène compte depuis toujours, et *Bagatelle* en accroissait récemment encore l'étendue et l'éclat. Il est donc aussi juste qu'opportun de lui consacrer une étude complète et approfondie. C'est ce que nous nous proposons ici. On indiquera d'abord la tendance foncière de l'esprit chez M. Hervieu, ce qui se retrouve dans toute son œuvre et, en particulier, dans son théâtre. Cette tendance, au reste, est venue aux prises avec l'expérience. Elle s'est donc diversifiée sans changer essentiellement et elle a donné naissance à des doctrines différentes. Il faudra signaler ces doctrines, en montrer le lien et la succession. Comment aussi M Hervieu a-t-il exposé à la scène ses idées et le résultat de ses analyses pénétrantes? Comment compose-t-il? Quels rapports soutiennent avec le sujet et entre eux, les scènes, les actes, les personnages de ses pièces? Que vaut son style? Autant de questions auxquelles nous répondrons aussi tout en donnant plus d'importance aux premières et en nous rappelant que les secondes ont déjà fait l'objet d'études intéressantes (2). — Voici ce que l'on peut dire de plus général. Le fond de l'esprit, chez M. Hervieu, est l'*énergie* et la *volonté*. D'autres voient ou

(1) Les pièces de M. Hervieu se sont succédé dans l'ordre suivant : 1889, *Flirt*; 1890, *Point de lendemain*; 1892, *Les Paroles restent*; 1895, *Les Tenailles*; 1897, *La Loi de l'Homme*; 1901, *L'Enigme* (écrite et reçue en 1899); 1901, *La Course du Flambeau*; 1902, *Théroigne de Méricourt*; 1903, *Le Dédale*; 1905, *Le Réveil*; 1908, *Modestie*; 1909, *Connais-toi*; 1912, *Bagatelle*. Le théâtre (sauf *Bagatelle*) est cité d'après *Théâtre complet*, 3 vol. in-12, Paris-Fayard; *Bagatelle*, d'après l'édition donnée par *l'Illustration* le 20 janvier 1913.

(2) On trouvera une bibliographie complète du sujet dans H. Malherbe, *Paul Hervieu*, pp. 57-60; Paris, Sansot, 1912.

cherchent à comprendre. M. Hervieu veut d'abord. Ensuite il explique. Il peint rarement. Ses personnages lui ressemblent : tous agissent ou luttent et, s'ils pensent puissamment, c'est secondairement. Cette tendance s'est diversifiée. Dans la lutte de l'individu contre la société, M. Hervieu a d'abord pris parti pour l'individu : *Les Paroles restent*, *Les Tenailles*, *La Loi de l'homme*, *L'Enigme*. Puis il a noté que des forces beaucoup plus universelles — cours du temps et instinct de reproduction, égoïsme, cruauté, paresse, complexité des choses — dominaient l'individu, et il a abandonné celui-ci à son destin sans le plaindre, presque avec indifférence, en des drames grandioses. Toutefois la vie humaine consisterait-elle uniquement en un long et intime conflit de l'individu avec l'univers? M. Hervieu ne l'a pas pensé définitivement. Si nos individualités sont petites, si des forces supérieures les contraignent, il y a encore moyen d'exister : c'est de reconnaître ces forces avec leur supériorité et de s'y soumettre volontairement. « Nature, pourrait-on dire à la façon stoïcienne pour résumer ce que M. Hervieu pense actuellement, tu me domines, mais je le sais ; je me conformerai donc à toi, mais en t'obéissant c'est à moi que j'obéis et ma grandeur égale ma misère ». Un exemple : l'adultère peut être une expansion, donc un perfectionnement de l'individu, mais des raisons plus générales imposent la fidélité. Le mieux, tout au moins le plus prudent, est de laisser l'un pour l'autre. Ainsi *énergétisme* ou *volontarisme individualiste*, volontarisme *universaliste*, et volontarisme *moral* conciliant ceux-là, telle a été l'évolution mentale de M. Hervieu. — Un théâtre toutefois n'est pas fait que de tendances et d'idées. Qu'est-ce qui s'ajoute à celles-ci chez M. Hervieu ou mieux qu'est-ce que M. Hervieu leur laisse pour qu'elles soient dramatiques ? Il leur laisse la vie concentrée et puissante qui est le propre de pareilles idées et il les exprime en même temps par des formules, brèves à la vérité, mais entièrement lucides. Par un don qui semble personnel M. Hervieu va chercher au fond du cœur humain ses instincts les plus anciens et il les fait se mouvoir devant nous rapidement, car ces puissances obscures ne peuvent voir longtemps la lumière sans mourir. Mais le rayon dont il les éclaire est si intense que nous les avons parfaitement contemplées pour notre plus grand bonheur et notre plus grand effroi. Ce mélange d'intuition et de réflexion pour-

rait être appelé *sentiment idée*. Il distingue absolument le théâtre de M. Hervieu. Il en constitue les moments les plus beaux et les plus pathétiques. On a donc parlé trop exclusivement d' « instinct » (1) à propos de ce théâtre. Outre que, comme nous le remarquions tout à l'heure, la volonté y guide finalement l'instinct, celui-ci y réfléchit et raisonne son cas à peu près toujours. Les personnages de M. Hervieu restent des « cérébraux » même dans les instants où ils devraient avoir perdu la tête. Seulement notre émotion n'en est pas diminuée le moins du monde, tant est abondante la source d'où M. Hervieu en fait jaillir les motifs. — La *composition*, chez M. Hervieu, est des plus rigoureuses. Quelquefois, rarement, l'exposition est un peu lente. Certaines scènes, même un acte entier, ne s'ajustent pas absolument avec le reste. Mais, en général, l'exposition terminée, le drame avance d'un pas ferme et rapide. La clairvoyance dont nous avons parlé fait les personnages prendre de plus en plus conscience d'eux-mêmes et les place l'un vis-à-vis de l'autre dans une opposition irréductible, à moins que, comme dans les dernières pièces, leur volonté ne les réunisse sous une nécessité commune. Sinon ils restent haletants et épuisés, face à face, ou bien l'un et même deux disparaissent, soit qu'ils se tuent, ou meurent naturellement, ou s'entretuent, ou suivent leur destin. Presque toujours cette concentration et cette opposition des personnages sont réalisées à la fin du premier acte, puis, après des détentes régulières, à la fin des autres actes. Autant de catastrophes et de dénouements partiels précèdent donc la catastrophe et le dénouement derniers. Le spectateur ou le lecteur est remué deux ou trois fois terriblement avant de rester abîmé. Nous touchons ainsi la plupart du temps au comble du pathétique. – Quant aux *personnages*, ils ont dans une pareille organisation, des relations étroites. Tous ceux qui resteraient secondaires disparaissent peu à peu. Il n'y en a plus à la fin, surtout dans les derniers drames, que quatre ou cinq. *Bagatelle* ne s'excepte qu'apparemment de cette manière (2). Mais combien ces quatre ou cinq personnages sont à la fois distincts et solidaires ! Chacun suit rigoureusement son sentiment ou son idée. Puis une logique

(1) Peut-être, par exemple, M. H. MALHERBE, ouvr. cité ou même M. H. DE RÉGNIER *Journal des Débats* du 5 avril 1909 (à propos de *Connais-toi*).

(2) Voir les cinquième et sixième parties de cette étude

plus impérieuse, des sentiments plus généraux ou bien les choses assemblent ou dissocient les couples, les opposent et les meurtrissent. Tous même dépendront enfin d'un seul personnage — Marianne dans *Le Dédale*; Thérèse, Clarisse, Florence, dans *Le Réveil*, *Connais-toi* et *Bagatelle* — qui, selon son destin ou sa volonté, les fera, défera et refera. Ronde tragique à la façon shakespearienne ou plutôt quatuor de l'Andromaque racinienne où Andromaque n'aime pas Pyrrhus qui l'aime ni Pyrrhus Hermione ni Hermione Oreste, où par conséquent chaque élan du personnage précédent inquiète et agite tous les autres. Volontiers aussi je dirais que les drames de M. Hervieu ressemblent à des théorèmes : ils en ont la rigueur et la clarté; les personnages y tiennent lieu de propositions nécessaires. — Nous devrions parler encore du *temps* et du *lieu uniques* dans lesquels ces pièces se sont développées finalement de façon classique et dire pourquoi M. Hervieu devait en arriver à ces unités, au bénéfice de son œuvre. Je préfère revenir sur ces questions au bout de la présente étude. Je ne parlerai non plus qu'au même endroit du *style* vigoureux, châtié et original qui est celui de M. Hervieu dans son théâtre. Disons de suite un mot de la *vie* de l'écrivain et de ses premières œuvres, *nouvelles* ou *romans*, pour examiner ensuite chacune des périodes que nous avons distinguées, et les pièces qui les remplissent. A propos des unes et des autres nous retrouverons et achèverons d'établir les idées ci-dessus énoncées.

*
* *

De la vie, chez M. Hervieu, l'ensemble et un point particulier importent surtout à l'explication de son théâtre. — La brigue ne fut jamais son fait. Le clinquant lui a paru un moyen indigne de parvenir. S'il a voulu plaire, ç'a été par le sérieux de son art. Jamais il n'a eu de complaisance pour lui-même. Il a parfait ses œuvres autant qu'il l'a pu, malgré le temps et l'abnégation que ce perfectionnement demande. Même la variété si souvent notée de ces œuvres est issue indirectement de ce besoin de ne se pas contenter aisément et d'éprouver toutes ses facultés. On oublie trop aussi son rôle public. Il a présidé la Société des Gens de Lettres et celle des Auteurs et Compositeurs dramatiques. En 1908 le Gouvernement français l'en-

voyait à Berlin, comme ministre plénipotentiaire, pour y défendre la propriété littéraire et artistique. L'on sait enfin le rôle effectif que M. Hervieu a joué dans ces fonctions et joue encore dans beaucoup d'autres. Le forum complète ici le cabinet. La vie de M. Hervieu demeure toute de méditation, d'effort et d'activité. C'est elle d'abord que son théâtre reflète. — A la fin de 1874, âgé d'environ dix-sept ans, M. Hervieu entrait à l'Ecole de Droit et en sortait quatre ans plus tard avec la première partie du doctorat. Ces *études juridiques* expliquent peut-être le thème discuté dans les premières pièces *Les Tenailles* et *La Loi de L'Homme*, c'est-à-dire le divorce. L'on comprend certainement par elles la façon précise dont cette institution y est défendue ou attaquée et beaucoup d'autres scènes totalement ou partiellement « juridiques » qu'on rencontre dans les mêmes pièces, dans *La Course du Flambeau* et jusque dans *Le Dédale*.

L'œuvre dramatique de M. Hervieu ne peut être séparée de ses *nouvelles* et de ses *romans*. On trouve dans les uns l'énergie et la volonté qui caractérisent l'autre. Ils contiennent en outre nombre d'idées, de sentiments et même de situations que le théâtre utilisera Enfin *Peints par eux-mêmes* et *L'Armature*, presque les dernières et certainement les plus remarquables parmi ces productions, sont de vrais drames : avec elles nous passons naturellement du roman au théâtre.

Diogène-le-Chien (1) est une biographie du célèbre cynique. Le livre tient ce que le sujet promet. M. Hervieu y critique non seulement la société athénienne, mais toute institution et toutes mœurs sociales. *Diogène-le-Chien* nous conduit au moins jusqu'aux *Tenailles* et à *La Loi de l'Homme*. On en peut dire autant des autres nouvelles, *L'Esquimeau*, *Une scène de Collège*, *Krab*, etc., qui terminent le livre et de *la Bêtise parisienne* (2) qui lui succéda. — *L'Alpe homicide* (3) va plus loin encore. De la montagne, ce qui intéresse l'auteur ce n'est pas la fraîche verdure, les eaux limpides ou le fouillis des roches et des plantes, mais les cimes majestueuses et menaçantes, les dangers qu'elle fait courir et les déformations qu'elle impose à l'homme, l'héroïsme ou la vaillance qu'elle développe en lui. Ener-

(1) 1882. (2) 1884. (3) 1886.

gie de l'un, domination de l'autre, c'est quelque chose de la lutte exposée par *La Course du Flambeau* entre nos pauvres individus et la nature éternellement triomphante. — Il me serait difficile de donner à *L'Inconnu* (1) toute l'importance sinon toute la valeur qu'on lui accorde parfois. Cependant l'histoire et la condition de l'humanité sont résumées bien véridiquement et ironiquement lors de la rencontre de l'Inconnu avec le Premier Homme. Le chapitre où celui-là tombe en catalepsie suspecte à son tour avec beaucoup de profondeur et de finesse la science et l'honnêteté humaines. Quelle scène enfin ne tirerait-on pas du chapitre dernier, celui où l'Inconnu raconte à son ami et à sa femme, froidement, comme s'il ne s'agissait ni de lui ni d'eux, leur adultère, l'aménagement de leur pied-à-terre, la mort par inanition, au fond d'une cave, à laquelle il condamna leur logeur? — *Flirt* (2) n'est que la peinture gracieuse ou le souvenir attendri de premières amours. Mais la dernière phrase en est étonnamment profonde : «... il y aurait peut-être lieu de se demander presque si la honte dans le mal caché ne serait pas tout près d'équivaloir à la sérénité dans le bien conventionnel? » C'est Pascal avec son *Vérité en deçà, erreur au delà*, ou l'identité hégélienne des contraires et toute la philosophie du *Dédale*. — *L'Exorcisée* (3) mériterait beaucoup plus qu'une remarque La subtilité de M. Hervieu touche ici à ce qu'il y a d'insaisissable et d'inexprimable dans les choses et dans les sentiments, et des intuitions lucides que j'ai dit le caractériser l'on ne peut s'empêcher de rapprocher cette conception de l'âme : « C'est un petit espace noir, terne comme la suie, situé derrière mon *front*, au-dessus de ma nuque, et qui affecte assez la forme d'une toque de magistrat » (4).

Peints par eux-mêmes et *L'Armature* (5) se rapportent au théâtre de M. Hervieu non seulement par l'inspiration générale ou par certaines parties : ils sont aussi d'amples drames aux vingt actes divers. D'abord M. H. Bordeaux seul (6) me paraît avoir songé aux analo-

(1) 1887. Entre *L'Alpe homicide* et *L'Inconnu*, en 1887, se place *Les Yeux verts et les Yeux bleus*. J'y noterai de la logique, de la subtilité (presque tout le recueil), de l'individualisme (*Mon Ami Léonard*).

(2) 1889. Entre *L'Inconnu* et *Flirt*, en 1888, *Deux Plaisanteries*, satire sociale et finesse.

(3) 1891.

(4) P. 61 de l'édition Lemerre, in-12. Paris, 1892. Nous soulignons le mot *front*.

(5) 1894 et 1895.

(6) *Revue hebdomadaire*, à l'occasion de *Bagatelle*.

gies précises de *Peints par eux-mêmes* avec la comédie de mœurs qui précède et jusqu'à un certain point supporte le drame dans *Bagatelle*. Puis la visite de Françoise de Trémeur à son médecin et l'entrevue de Le Hinglé avec Münstein, sur la fin du livre, composent deux scènes telles que le dramaturge n'en écrira pas de plus émouvantes. Il faut enfin rapprocher Flore Münstein des jeunes filles exquises que *Les Paroles restent*, *La Loi de l'Homme* et *Le Réveil* nous présenteront. — Les situations dramatiques sont plus nombreuses encore dans *L'Armature*. Rappelons la fête chez le baron Saffre, l'entretien de la comtesse de Grommelain avec sa camériste, la prise de Giselle d'Exireuil par le baron Saffre, les explications de celle-là avec son mari, la ruine et la folie du baron, etc. A dire vrai chaque chapitre, précis, substantiel, portant en tête le nom d'un personnage, constitue un acte. Puis la ressemblance est évidente entre les deux admirables scènes où Giselle d'Exireuil, ne sachant plus où est la vertu, où le devoir, s'abandonne au baron Saffre ou bien avoue à son mari le coupable héroïsme de son affection, et celles, plus belles encore, où Marianne du *Dedale* (1) retombe au pouvoir de son premier mari et crie au second le péché de son corps et la fidélité de son esprit. Voici enfin que dans l'œuvre jusqu'à présent individualiste de M. Hervieu de mémorables paroles prononcées par une actrice secondaire, Catherine Saffre, font apparaître le devoir ou l'obligation sociale, c'est-à-dire ce que les drames les plus récents mettent en lumière.

— Admettez-vous donc de me partager avec... lui?... Je ne puis pas me reprendre à l'homme à qui je suis!... L'on m'a vendue à lui... je me suis livrée... Tout cela est régulier et définitif!...

— Au nom du ciel, Catherine... Tout ce qu'il faudra!... J'accepte le partage!...

— Moi pas!... Jamais!... (2).

Une dernière remarque. Le style de *L'Inconnu* est direct. Ce sont des « mémoires ». *Peints par eux-mêmes* est composé uniquement de lettres. Les chapitres de *L'Armature* constituent autant d'actes. M. Hervieu tendait donc au style direct, au monologue et au dialogue. En outre la phrase de ces œuvres, tout en restant tour-

(1) Voir quatrième partie de cette étude.

(2) Ch. V., p. 70 de l'édition Fayard. — En 1896, paraîtra *Le Petit Duc*, subtil et satirique.

mentée, gagne en clarté et en précision sur celle de récits comme *L'Alpe homicide*, *Flirt* et *L'Exorcisée*. La scène achèvera ce que le roman a commencé. Le paradoxe serait donc plus dans les mots que dans l'idée de dire en concluant que M. Hervieu, lorsqu'il a laissé la nouvelle et le roman pour le théâtre, n'a changé ni d'inspiration ni de domaine. Il allait déjà dans le sens et il marchait déjà sur le terrain où nous le suivrons désormais de près.

Point de lendemain, *Les Paroles restent*, *Les Tenailles*, *La Loi de l'Homme* et *L'Énigme* forment un premier groupe de pièces. M. Hervieu s'y montre individualiste. — Certes *Point de lendemain* reste hors de cause. C'est un caprice amoureux, extrêmement soigné quant à la composition et au style, dont les personnages s'amusent sans trop réfléchir sur leur amusement. Encore est-il que la baronne est une femme de tête qui entend se garder même lorsqu'elle s'abandonne. Nous demeurons ainsi dans l'énergétisme commun aux productions de M. Hervieu. — L'individualisme est plus sensible dans *Les Paroles restent*. Il s'agit d'abord d'y protester contre les suites néfastes de la calomnie et de la médisance. Or celles-ci sont des plantes sociales. Puis une déclaration est typique : « Chacun de nos actes, de nos gestes, de nos rêves, tout... jusqu'au battement le plus intime de notre cœur, cela n'est donc pas à nous seuls, ni même un peu à nous ? Cela appartient donc souverainement à autrui, au monde, à la foule des inconnus ? (2) » — *Les Tenailles* attaquent le mariage indissoluble et plaident pour le divorce. Irène Fergan n'a jamais aimé son mari. Elle aime un autre homme, un jeune savant, Michel Davernier. Mais elle ne pourra quitter le premier pour vivre avec le second. Robert Fergan n'y consent pas et la volonté d'un seul est insuffisante pour qu'un divorce intervienne. Un jour d'ailleurs Robert sachant qu'Irène est devenue mère par Michel réclamera instamment ce divorce. Mais Irène, dont la vie a été gâchée, le refusera. Tous deux continueront de souffrir dans les « tenailles » du mariage. — *La Loi de l'Homme* examine les conditions et les conséquences du divorce ou de la séparation tels que des législateurs masculins les ont établies. La comtesse Laure de Raguais a des preuves certaines touchant l'infidélité de son mari. Mais ces

(1) Suite. Voir notre numéro d'août.
(2) II, 6.

preuves ne suffisent pas légalement. Laure obtient pourtant que le comte la laisse s'éloigner avec sa fille Isabelle. Or Isabelle et André d'Orcieu, le fils de la femme avec laquelle de Raguais trompe toujours la comtesse, s'éprennent l'un de l'autre. Laure de Raguais voulant empêcher à tout prix un mariage qui « exhale une odeur d'inceste » dénonce à M. d'Orcieu la liaison de son mari. Celui-là, pour prévenir la médisance et ne pas briser le cœur de son fils, pardonne à sa femme, oblige le comte et la comtesse à revivre en commun et consent au mariage des enfants. La « loi de l'homme » avait refusé le divorce à la comtesse de Raguais : la volonté d'un homme et des exigences sociales annulent même la séparation amiable que celle-ci avait obtenue à grand'peine. — *L'Enigme,* malgré ce qu'elle accorde au mariage indissoluble, s'élève encore en faveur de l'individu. Les partisans du mariage y sont francs ou braves, mais brutaux. Les conséquences de cette brutalité, terribles : « Là-bas un cadavre ! Ici, des sanglots de captive !... (1) » Les derniers mots de la pièce sont dits par le plus libéral des personnages et contre le mariage : « C'est par nous, pécheurs... qui, dans la créature, soutenons notre sœur de faiblesse, c'est par nous que finira pourtant le règne de Caïn ! (2) »

Au point de vue dramatique, il faut louer dans *Les Paroles restent* cette « race » (3), cette vigueur concentrée qui caractérisent le drame de M. Hervieu. Peut-être l'exposition est-elle un peu embarrassée. Mais la pièce marche ensuite avec sûreté. La fin du deuxième acte et le dénouement sont des plus vifs et des émouvants. Le mélange troublant du sentiment et de l'idée apparaît aussi, notamment acte II, scène VI, et acte III, scènes III, VI, IX et X. Régine de Vesles est une exquise et même héroïque jeune fille — Ces qualités reparaissent dans *Les Tenailles*. La composition est même plus rigoureuse. Quant au sentiment-idée, les dernières scènes en offrent un si excellent exemple qu'il convient de les citer au moins partiellement. Irène Fergan veut conserver auprès d'elle l'enfant dont Robert Fergan croit toujours être, mais dont Michel Davernier est le père.

(1) II, 19.
(2) *Ibid.*
(3) M. J. Lemaitre cité par H. Malherbe, ouvr. cité p. 48

IRÈNE. — Ah! cela ne sera pas!... C'est la vie de mon fils que je défends contre votre horrible erreur. Je le garderai! fût-ce jour et nuit, dans mes bras.

FERGAN. — Allons! allons! Vous voici redevenue telle que je vous avais crue corrigée de l'être... Et vous me contraignez à vous imposer ma toute-puissance de père, comme jadis ma toute-puissance de mari!...

IRÈNE. — Ne me parlez pas de ce que vous avez fait! Il a été beau, votre triomphe, pour que vous vous y complaisiez encore! Oui, j'ai courbé la tête, avec plus de haine encore dans le cœur. J'ai baissé le front ; et depuis lors, je ne vous ai plus regardé en face. Mais, aujourd'hui, ce n'est pas votre femme qui se redresse devant vous et que vous obligez à vous braver : c'est la mère, une mère que rien ne fera reculer...

FERGAN. — Vous vous trompez sur les droits de la mère.

IRÈNE, *avec un mépris farouche.* — Ce ne sont pas les mères qui s'abusent sur leurs droits!... Nous les sentons, nous autres, se former en nous avec l'enfant même. Et nos yeux voient ces droits naître de nous, attachés à nos propres entrailles...

FERGAN. — Une fois de plus j'ai raison, à l'encontre de vos utopies, de par la loi...

IRÈNE. — Ah! cet affreux mot reparaît donc! Vous aussi je vous retrouve vous jouant de la vie de mon fils, pareil à ce que vous avez été pour briser la mienne : sans remords, avec ces yeux-là de bourreau tranquille, dans l'accomplissement de sa besogne!

FERGAN. — Dites tout ce qu'il vous plaira. Rien ne m'empêchera de disposer de notre fils.

IRÈNE, *dans une hésitation tragique.* — Ne saurai-je donc pas vous dire ce qui vous empêcherait de me le disputer!

FERGAN. — Il m'appartient avant vous.

IRÈNE, *haletante.* — Ce n'est pas vrai!

FERGAN. — Contre vous.

IRÈNE. — Non! non!

FERGAN. — Allez veiller à son départ.

IRÈNE. — Ecoutez!

FERGAN, *s'en allant.* — Non!... Je vais donner l'ordre d'atteler.

IRÈNE, *lui barrant le chemin.* — Devant Dieu, cet enfant est à moi seule, ici!

FERGAN, *la rejetant en arrière de lui.* — Il est à moi qui suis le père!

IRÈNE. — Vous n'êtes pas son père!

FERGAN, *brusquement retourné vers elle.* — Ah ça! vous devenez folle!

IRÈNE, *presque rassérénée.* — Je redeviens franche.

FERGAN, *nerveusement.* — Vous dites? Vous savez ce que vous dites?

IRÈNE. — Je le sais.

FERGAN. — Vous voulez m'égarer?... Cette phrase incroyable!... cet outrage!... C'est un moyen en dernier recours?... (*S'exaspérant.*) Parlez vite! Mais parlez donc!

IRÈNE. — Vous demandez des preuves? Soit!... Rappelez-vous! Je vous avais fermé ma chambre; j'avais tout tenté pour vous chasser de ma vie... Et vous m'aviez emmenée en servitude, inoubliablement!

FERGAN. — Après?

IRÈNE. — Par quel sentiment ai-je pu faiblir un jour devant vos obsessions et redevenir votre femme?

FERGAN, *commençant à comprendre.* — Oh!

IRÈNE. — Je portais mon secret. Pour sauvegarder l'enfant, je vous ai caché la vérité, comme pour le sauver en ce moment je vous la dis!

FERGAN, *se précipitant contre elle.* — Gredine! Gredine!

IRÈNE, *qui s'est réfugiée vers une sonnette.* — J'appelle vos domestiques.

La jalousie pousse alors Fergan à questionner Irène sur ses relations passées. Il se plaint aussi de l'étrange situation que l'enfant lui fait. Il menace. L'enfant paraît. Son intervention et ses paroles coupent l'entretien mais redoublent toute cette douleur. Enfin, quand il est parti :

FERGAN. — Cet enfant, il est maintenant à vous seule... oui! Je vous l'abandonne. Faites-en ce que bon vous semblera... Vous avez dit vrai : je ne pourrais pas lui vouloir du mal. (*Faiblissant.*) Ce sera bien assez que je m'apprenne à ne plus l'aimer. (*Avec autorité.*) Vous l'emmènerez... vous allez partir avec lui.

IRÈNE. — Je ne partirai pas.

FERGAN. — Comment!

IRÈNE. — Je ne consentirai pas à être jetée à la porte. Pour mon fils, je ne sacrifierai rien de sa situation régulière, de la considération qui s'attache à sa naissance... légale.

FERGAN. — Je vous y contraindrai donc.

IRÈNE. — Non.

FERGAN. — Ce divorce que vous avez tant réclamé, c'est moi à présent qui le veux et qui le demande.

IRÈNE. — Je ne l'accepte plus. Ma jeunesse est passée, mes espérances sont abolies, mon avenir de femme est mort. Je me refuse à changer le cours de ma vie, à bouger, à remuer. Je n'ai plus la volonté que de rester, jusqu'à la fin, où je suis, comme j'y suis.

FERGAN. — Vous voudriez que je vous supporte?

IRÈNE. — Il le faudra bien. Vous n'avez contre moi rien d'autre que mon aveu..

FERGAN. — Est-ce que vous le renieriez au besoin?

IRÈNE. — Oseriez-vous m'inviter à le renouveler publiquement.

FERGAN, *anéanti.* — Alors qu'est-ce que vous voulez que je devienne ainsi, face à face avec vous, toujours, toujours? Quelle existence voulez-vous que je mène?

IRÈNE. — La pareille à celle que vous m'avez fait mener jusqu'à ce jour. Nous sommes rivés au même boulet. Mettez-vous enfin à en sentir le poids et à le tirer aussi. Il y a assez longtemps que je le traîne toute seule.

FERGAN. — Il n'y a pas de justice.

IRÈNE. — Il y a celle du malheur commun.

FERGAN. — Vous êtes une coupable et je suis un innocent.

Irène. — Nous sommes deux malheureux. Au fond du malheur il n'y a plus que des égaux (1). (*Fin.*)

L'ensemble de *La Loi de l'Homme* est moins tragique et, peut-être, moins satisfaisant. Les trois actes ne s'équilibrent pas entièrement. Le second est d'abord un peu vide et, semble-t-il, ne suit pas complètement le premier. C'est qu'il introduit avec l'amour d'André pour Isabelle et la résistance des parents une nouvelle action. Celle du premier acte pouvait être intitulée *Avant la séparation*. *Après la séparation* désignerait la seconde. On dira que celle-ci complète l'autre et achève d'établir la thèse c'est-à-dire la loi ou le despotisme de l'homme. Seulement l'amour d'André et d'Isabelle avec ses conséquences n'était pas l'unique moyen d'achever la preuve. Il ne se déduit pas rigoureusement de l'idée qui a présidé à la pièce même. De là vient l'hésitation que le spectateur ou le lecteur éprouvent. Il faut, par contre, relever au début de *La Loi de l'Homme* une très curieuse et très amusante scène « juridique ». Déjà dans *Les Tenailles* les explications fournies à Irène par Robert Fergan sur l'impossibilité de divorcer avaient une netteté rappelant que le dramaturge avait fréquenté l'Ecole de Droit. Ici la conversation de la comtesse avec le commissaire entre dans des distinctions et des subtilités de même origine et, de plus, hautement comiques. Beaucoup de répliques de la comtesse au comte et surtout le débat de la première avec sa fille nous redonnent la note tragiquement profonde. Quel langage malgré tout pudique sur les lèvres et quel déchirement dans l'âme de Laure forcée de dénoncer à sa fille le rôle de Mme d'Orcieu : « Il y a une femme qui, moi vivante, à ma place, est devenue sa femme, comme moi je l'étais !... Est-ce que tu me comprends ?... Mon enfant, mon enfant, faut-il que j'en sois à fouiller le secret de tes pudeurs, et à souhaiter, pour que ta révolte monte à l'unisson de la mienne, que tu n'aies plus ces saintes ignorances, dont les autres mères font leurs joies les plus pures !... » (2) André et Isabelle rappellent d'une façon touchante aussi la naissance de leur amour et Isabelle de Raguais se joint à Régine de Vesles pour grossir la lignée de ces jeunes filles qui ornent si délicieusement ce théâtre. « Et cette fois-ci — dira-t-elle pour excuser sa faiblesse à l'égard

(1) III, 6-8. Le mot *fin* qui suit n'existe pas dans le texte.
(2) I, 5. III, 2.

d'André — j'avais moins de force encore... parce que celle qui faisait pleurer l'autre, c'était moi » (1).

L'Enigme vaut d'abord par la composition. Celle-ci y atteint une rigueur et une densité qui tiennent du prodige. On ne peut, en deux actes et en moins de mots, accumuler plus d'idées, de sentiments et de péripéties. Si l'on y ajoute la terreur que le caractère farouche des deux maris Raymond et Gérard de Gourgiran et même les demi-ténèbres où l'acte second se passe font planer sur la pièce entière, il faut avouer que *L'Enigme* est un chef-d'œuvre. Il vaudrait la peine de l'analyser complètement. On verrait ainsi pour le moins l'adresse extraordinaire avec laquelle le dramaturge a maintenu l'énigme jusqu'au bout, par conséquent les différences et les ressemblances de paroles, de gestes, d'attitudes et de situations qui étaient nécessaires chez les deux femmes, Giselle et Léonore. Soient l'antichambre et l'heure matinale où Raymond et Gérard surprennent Vivarce, l'amant. L'antichambre est commune : de Giselle et de Léonore quelle est la coupable? Chacun accuse d'abord la femme de l'autre. Léonore paraît. Serait-ce elle qui a commis la faute? Mais la discussion peut l'avoir éveillée puis attirée. Léonore est seule avec Gérard son mari, et Vivarce. Elle presse celui-ci de déclarer qu'il ne sort pas de chez elle. Vivarce joue toujours l'innocence. Raymond était allé quérir Giselle. Elle dormait. Ce sommeil n'était-il point aussi une feinte? Ses propos de la veille la compromettent également Mais Léonore en a tenu de semblables. Etc.

On tient souvent les quatre pièces dont nous venons de parler pour les meilleures de M. Hervieu Cette opinion, si l'on excepte *L'Enigme*, ne paraît pas fondée. Certes *Les Paroles restent*, *Les Tenailles* et *La Loi de l'Homme* sont, par la force de l'analyse et l'ordonnance, des drames de premier ordre. Mais s'ils plaisent plus que les suivants, c'est dans la mesure où ils sont moins vastes ou moins profonds. De plus la composition n'y est pas toujours irréprochable. Les drames suivants, plus larges, plus profonds, plus réguliers, constituent des œuvres supérieures *L'Enigme*, qui est un chef-d'œuvre, échappe à ces réserves.

(1) II, 9. III, 5.

Un deuxième groupe de pièces comprend *La Course du Flambeau*, *Théroigne de Méricourt* et *Le Dédale*. L'individu y lutte encore même contre des forces plus générales que lui et que la société, comme la nature, ses instincts cruels et paresseux ou son ignorance. Mais ces forces triomphent de lui. A l'individu qui se pose l'univers s'oppose et le dramaturge, loin de plaindre le premier, paraît tenir ce conflit pour inhérent à la nature des choses. C'est la période que nous avons appelée *volontarisme universaliste*. Il est bon de noter que le dramaturge n'y est pas arrivé d'un coup mais s'y acheminait dès la première période. *La Loi de l'Homme* est moins individualiste que *Les Paroles restent* ou que *Les Tenailles*. Il s'y agit en somme moins de divorce que de séparation et le mariage tel que la société l'a institué cause finalement un bonheur plus grand ou, si l'on veut, un malheur moins grand. Le mariage, dans *L'Enigme*, tient presque toute la place et il triomphe à la fin. Si les paroles de Neste traduisaient encore le souhait du dramaturge, celles de Gérard résument bien l'impression générale : « Ce sont les hommes de notre espèce qui, à travers les temps, assurent le règne du mariage en veillant sur lui, les armes à la main, comme sur une Majesté » (1).

La Course du Flambeau emprunte son titre au rite signalé par Platon et Lucrèce et qu'un personnage de la pièce décrit ainsi : « Des citoyens s'espaçaient, formant une sorte de chaîne. Le premier allumait un flambeau à l'autel, courait le transmettre à un second, qui le transmettait à un troisième, et ainsi, de main en main. Chaque concurrent courait, sans un regard en arrière, n'ayant pour but que de préserver la flamme qu'il allait pourtant remettre aussitôt à un autre. Et alors, dessaisi, arrêté, ne voyant plus qu'au loin la fuite de l'étoilement sacré, il l'escortait… de toute son anxiété impuissante, de tous ses vœux superflus » (2). C'est l'idée que les générations humaines se succèdent inéluctablement, les précédentes se dévouant aux suivantes, celles-ci se souciant moins de celles-là. M. Hervieu a marqué fortement aussi — *La Course* nous maintient donc dans la thèse énergétique — que chaque génération se chérit elle-même éperdûment : l'amour des parents pour les enfants serait un égoïsme compliqué.

(1) II, 1[illegible].
(2) I, 11.

Voici, à défaut de l'affabulation de ce chef-d'œuvre connu, les oppositions sentimentales que le dramaturge a notées. — ACTE I. Sabine Revel ne se remariera pas avec l'Américain Stangy, dont elle est aimée et qu'elle aime, afin de ne pas compromettre l'établissement de sa fille Marie-Jeanne. Il lui en coûte pourtant de consentir à cet établissement que Marie-Jeanne demande peu après : semi-amour et semi-égoïsme des mères; égoïsme des enfants. Au contraire, Mme Fontenais, mère de Sabine et grand'mère de Marie-Jeanne, voit sans trop de peine s'éloigner celle-ci, parce que sa fille lui reste : semi-amour et semi-égoïsme d'une grand'mère. — ACTE II. La faillite menace Didier Maravon, mari de Marie-Jeanne. Cent mille francs le tireraient d'affaire; Mme Fontenais désirant garder intact ce qui lui reste ainsi qu'à ses enfants, les refuse. Marie-Jeanne, affolée, presse sa mère d'écrire à Stangy. Sabine écrit avec répugnance, mais non sans espoir (égoïsme et amour d'une grand'mère; égoïsme de l'enfant; lutte entre la mère et l'amante). — ACTE III. Stangy ne répond pas. Sabine essaie de voler à Mme Fontenais la somme indispensable. (Amour maternel.) Elle échoue. L'Engadine est prescrite à Marie-Jeanne plus malade, mais le médecin défend à Mme Fontenais, souffrante du cœur, de l'accompagner. Mais la grand'mère ne paiera le voyage que si Sabine demeure avec elle ou si elle part également. Sabine, ne voulant ni quitter ni laisser mourir sa fille, accepte d'être accompagnée par sa mère. (Egoïsme et amour des parents.) — ACTE IV. Stangy villégiature aussi en Engadine. Il offre à Didier une situation rémunératrice aux Etats-Unis. Ni Didier, ni Marie-Jeanne n'hésitent à accepter. Un moment, Sabine croit que sa fille ne l'abandonnera pas. Marie-Jeanne la détrompe durement. Sabine se retourne alors vers Mme Fontainais qui, seule, lui reste. Celle-ci, ébranlée par un air trop vif, tombe morte. (Egoïsme des enfants et des parents; indifférence de la nature.) — Quelques remarques sont encore nécessaires. L'exposition est un peu lente. Le ton mondain n'en concorde pas assez avec l'allure tragique et générale de la pièce. Mais le vol des titres et la visite à l'agent de change, au troisième acte, forment un admirable récit, l'égal des meilleurs que nous trouvions chez Corneille ou chez Racine. C'est à Bossuet enfin que Stangy semble emprunter les paroles qui déplorent la mort prématurée de son enfant : « Quelle

misère ! Ceux qui nous ont donné la vie, c'est donc à peine si nous nous retournons quand, derrière notre dos, la mort les fauche... »(1).

La Course du Flambeau est universellement goûtée, j'allais dire qu'elle est populaire. Elle le doit à ses multiples beautés et au plus humain des sujets. Nous sommes tous mortels. Nous pouvons être tous père ou mère. Pourtant je préfère encore *Le Dédale* ou *Le Réveil*. *Le Dédale* est plus vaste, plus serré, plus absolument beau. *La Course* nous désespère ; le triomphe de la conscience, dans *Le Réveil*, nous ouvre une échappée sur l'Infini.

Théroigne de Méricourt est la pièce de M. Hervieu qui paraît d'abord différer le plus des autres. Le sujet en est historique. Ailleurs les sujets sont psychologiques. L'action des autres pièces devient de plus en plus courte ou simple. *Théroigne* a six actes et dure treize ou quatorze ans. Elle débute à Vienne et se promène ensuite en quatre endroits de Paris. Des foules y gesticulent et y crient. Mais *Théroigne* n'est pas que cela. Théroigne c'est l'effort des peuples vers la liberté, effort victorieux d'abord, finalement vain. Si Théroigne a défié l'empereur et inspiré les plus généreux des révolutionnaires, elle fera massacrer Suleau son adversaire personnel en même temps que politique, et elle mourra dans un cabanon. Ainsi la Révolution française de 1789 connut d'abord les gloires de la Constituante et de la Législative, puis immola Louis XVI et les Girondins pour aboutir à la dictature de Napoléon. C'est enfin la signification du songe que Théroigne raconte au cinquième acte et un personnage le redit au sixième : « Ce que je sais de tous les gouvernements, c'est que les gens n'y comptent qu'autant que des bœufs; et ceux qui mènent les hommes, je les ai toujours vus les mener à l'abattoir! (2) » C'est toujours l'énergétisme pessimiste où la nature des choses — ici notre cruauté ou bien ambition et lâcheté originelles — sacrifie les individus.

Voici les principaux épisodes de ce drame. — ACTE I. Théroigne avertit Léopold-Joseph II empereur d'Autriche et chef des Alliés de la fièvre de liberté qui anime à cette heure-là Paris et la France. —

(1) IV, 2.
(2) VI, 1.

ACTE II. La Cour. Les Tuileries. Les craintes, les hésitations et les ignorances du Roi, de sa famille, des courtisans. — ACTE III. Chez Théroigne même, rue de Tournon. Elle engage les plus grands parmi les révolutionnaires à s'unir pour diriger l'émeute. Les timidités, les atermoiements, les audaces, les folies héroïques, les défiances de ces hommes sont peints en quelques phrases, parfois d'un trait. — ACTE IV. La terrasse des Feuillants. Louis XVI et sa famille gagnent l'Assemblée nationale. Les suisses tirent sur la foule. Elle les massacre malgré les efforts de Théroigne. Celle-ci pour sauver ses amis et se venger elle-même fait égorger l'agent royaliste Suleau. — ACTE V. Les excès de la Convention. Théroigne adjure Sièyes et Danton de les combattre. Sièyes se dérobe. Danton ne veut pas oublier ses griefs particuliers. La foule, égarée par les démagogues, s'empare de Théroigne et lui inflige un supplice honteux. — ACTE VI. L'Empire s'est fondé. Théroigne est à la Salpétrière. Sièyes désire s'entretenir avec elle. Théroigne ne le reconnaît pas, mais dans une hallucination dramatique elle évoque les gloires même sanglantes de la Révolution et flétrit la prudence de Sièyes.

Il faut lire, au premier acte, l'entretien de Théroigne avec l'Empereur; au cinquième, l'entretien de Théroigne avec Sieyès et Danton et le songe de Théroigne; au sixième son hallucination. Au deuxième acte, la Cour; au troisième, la conjuration chez Théroigne; aux quatrième et cinquième, la foule et l'émeute composent aussi des tableaux pleins de force et de mouvement. Enfin quelques détails sont au moins piquants. A la fin du quatrième acte, Bonaparte, encore simple capitaine, paraît. Il ne s'est pas battu et il dit : « Je n'imagine pas qu'on puisse jamais entasser tant de cadavres les uns sur les autres ! (1) » Marat, au cinquième acte, sauve Théroigne par ses paroles : « On doit mettre les femmes en dehors de nos querelles politiques... Rapportez-vous-en à l'Ami du peuple quand il pardonne à la faiblesse d'un sexe inoffensif (2) » L'autre mérite de ces tableaux et de ces détails est qu'ils sont historiques. M. Hervieu a même fait paraître une édition de *Théroigne* avec notes justificatives. Une sorte de solidité matérielle s'est ainsi ajoutée à la puissance des analyses et de la composition. Il est vrai que cet aspect histo-

(1) IV, 15.
(2) V, 9.

rique et l'ampleur de ce drame ont d'abord empêché d'en reconnaître l'extrême valeur. Il est pourtant certain que *Théroigne* est une œuvre magnifique et monumentale.

L'étendue, l'ordre dans la composition, la variété et la profondeur des sentiments exprimés, la grandeur des émotions ressenties du commencement à la fin, certaines scènes uniques font du *Dédale* le chef-d'œuvre de M. Hervieu et une œuvre capitale du théâtre français. Il a pour objet les antinomies et les contradictions de l'esprit et du cœur humains, de nos lois, de nos mœurs, de nos croyances. Ces antinomies et ces contradictions sont en outre opposées à notre orgueil et à nos prétentions individuelles. Une lecture répétée justifierait seule nos éloges et montrerait avec quelle abondance et quelle force le dramaturge a traité un pareil sujet. Nous ne pourrons même le résumer intégralement, faute de place et de temps. Mais nous analysons les trois premiers actes : leur richesse et leur rigueur étonneront certainement. — ACTE I. Guillaume Le Breuil a sollicité la main de Marianne de Pogis. Mme Villard-Duval, mère de celle-ci, se refuse à l'accorder. En effet, pour la conscience chrétienne de Mme Villard le divorce prononcé jadis entre Marianne et un premier mari Max de Pogis n'a pas de valeur. Au contraire pour M. Villard, père de Marianne et ancien magistrat, la morale et la loi se confondent : le nouveau mariage de sa fille lui paraîtrait donc légitime. Cependant Marianne avoue à sa cousine Paulette de Saint-Eric la solide affection qu'elle éprouve pour Guillaume. Mais Paulette venant à parler de Max de Pogis et de la femme avec laquelle il a trompé Marianne et qu'il a épousée depuis lors, Marianne ne peut dissimuler ni l'amour qu'elle nourrit encore pour son premier mari ni la jalousie et la haine que sa rivale lui inspire. Paulette ajoute que, socialement au moins, l'amour libre est, pour une femme divorcée, préférable à une nouvelle union. Marianne proteste énergiquement, mais non définitivement, au nom de la morale naturelle. Enfin Hubert de Saint-Eric, le mari de Paulette, manque de surprendre celle-ci en flagrant délit de mensonge et de tromperie. Mme Villard-Duval dégage sa parente en mentant aussi. A sa fille qui s'étonne elle répond que la miséricorde seule convient pour un mal passé ou pour

prévenir un mal plus grand. Un mal possible ne mérite au contraire aucune indulgence. Ce mal serait en l'espèce le nouveau mariage de Marianne opposé à la loi divine, à la religion, voire à la prudence. puisque Max aime peut-être encore sa première femme. Marianne objecte alors l'irréligion que toutes ces difficultés et ces défenses développent en elle, les sentiments trop passionnés qu'au regard de son honnête affection pour Guillaume l'amour lui inspira auprès de Max, la calomnie que ses relations avec Guillaume Le Breuil commence à mettre en branle. De cette dernière observation Mme Villard conclut simplement que Le Breuil ne doit plus fréquenter chez Marianne. Celle-ci se révolte contre une solution qui la voue froidement à la solitude, tandis que toute créature obtient, légitimement ou non, sa part d'amour. Enfin M. Villard-Duval n'est-il pas avec elle dans cette rébellion ? Ce dernier argument abat la résistance de Mme Villard. — Acte II. M. de Saint-Eric a trompé également sa femme par légèreté, par ce besoin qu'on a du superflu au milieu du suffisant, sans avoir cessé d'aimer beaucoup celle qu'on trompe. Paulette en a profité pour rompre les relations conjugales et elle se justifie encore auprès de Marianne en invoquant, comme celle-ci tout à l'heure, l'instinct naturel. Un conflit a éclaté également entre Guillaume Le Breuil et Marianne touchant la façon d'élever le fils de Marianne et de Max. L'enfant est né frêle et sensible. Guillaume, grand voyageur, sanguin, et un peu brutal, lui voudrait donner une éducation « d'athlète ». Cette opposition de vue demande à Marianne dans son nouveau mariage, un premier sacrifice. C'est alors que la mère de Max, Mme de Pogis, demande un entretien à sa belle-fille. Peut-être Max n'a-t-il été que léger et Marianne plus sévère qu'elle ne l'a voulu. En tous cas, Max, veuf, désire partager avec Marianne l'éducation de son fils. La loi, à défaut de bonne volonté, lui donnerait raison. Marianne n'est plus seule et Max, redevenu célibataire, se représente « dans l'austère tenue qu'on doit au malheur ». D'ailleurs Max est à deux pas et va venir présenter lui-même sa requête. Marianne affreusement troublée consent à le recevoir. Max paraît et parle. S'il a abandonné son enfant, c'est que l'amour paternel n'avait pas encore eu le temps de s'éveiller en lui. De plus la nouvelle union de Marianne l'enhardit, puisque celle-ci a quitté ainsi sa rancune farouche et son inaccessible mépris. D'ailleurs Max ne hait pas

Marianne, mais Guillaume, le nouveau mari, le second père, et ce grondement jaloux de mettre un éclair de passion dans les yeux de Marianne. Si, enfin, Max veut l'enfant, c'est que Guillaume l'instruit dans des idées aventureuses qui ne sont celles ni du père ni de la mère. Encore un souvenir touchant et Marianne accepte, presque avec satisfaction, que l'enfant suive Max dans le Dauphiné. — Acte III. Là-bas l'enfant relève du croup et Marianne qui est venue pour le soigner, auprès de Max et de Mme de Pogis, s'apprête à repartir. Pourtant après tant d'heures vécues de nouveau ensemble et tant d'angoisses communes, Max voudrait au moins serrer la main de Marianne. A ce moment Paulette de Saint-Eric, qui est voisine des Pogis, reparaît. Le croup lui aussi a atteint puis emporté son enfant et cette mort a rapproché la mère et le père, la femme et le mari. Pourtant Marianne décide de partir sans revoir Max et elle se tient dans sa chambre. Max heurte à la porte et parvient à se faire ouvrir. Il s'emporte et il implore. Il a jadis quitté Marianne dans un instant d'égarement, parce qu'elle fut impitoyable pour lui et pour sa rivale, parce qu'il devait à celle-ci une réparation. Marianne avoue à son tour que, sitôt terminée la querelle, elle attendit, espéra, souhaita le retour de Max. Elle sanglote. Elle s'enfièvre. Elle repousse Max. Mais la chambre où le débat se poursuit fut la chambre nuptiale. Là fut appelé à la vie l'enfant qui vient d'être arraché à la mort. C'est le père enfin qui demande encore à s'approcher de la mère. Marianne, râlante, s'abandonne (1).

L'exposition du *Dédale* est un modèle. Au contraire de ce que nous avons vu jusqu'ici, elle est courte, claire et substantielle. Les scènes qui suivent sont, pour la plupart, remplies des plus merveilleuses beautés. C'est partout le comble de la mesure dans la force, de la passion et du pathétique. Le dénouement — la lutte des deux hommes au bord du gouffre — étonne et accable. Il est épique. Il rappelle la lutte de Roland et d'Olivier dans *La Légende des siècles* (1). Si l'on n'a pas le temps ou la patience de lire et de relire la pièce entière, il faut étudier les scènes où Marianne s'abandonne à Max puis se refuse à Guillaume.

(1) Actes IV et V. Marianne avoue sa faute à Guillaume. Celui-ci et Max de Pogis s'entretuent.

Par l'étendue et la portée des thèmes, par la tristesse humaine et l'amertume qui s'en dégagent, par la puissance des analyses, la rigueur de la composition et la beauté du style, *La Course du Flambeau*, *Théroigne de Méricourt* et *Le Dédale* doivent, répétons-le, être considérés comme trois chefs-d'œuvre

*
* *

Entre l'individualisme des *Paroles restent*, des *Tenailles*, de *La Loi de l'Homme*, de *L'Énigme* et la défaite de l'individu représentée dans les secondes pièces, un troisième groupe composé du *Réveil*, de *Connais-toi* et de *Bagatelle* introduit une conciliation. Certes des forces y dominent encore les individus et les arrêtent. Mais ni les uns ne veulent dominer totalement les autres ni celles-ci ne brisent entièrement ceux-là. A la vérité les individus se soumettent *volontairement* à ces forces et cette soumission leur assure un plus grand bonheur. C'est la notion d'une « prudence » qui concorde avec le fond des choses et qui ne se distingue plus que théoriquement du Devoir et de la Morale. On peut citer des textes, celui-ci par exemple : « Vous avez le pouvoir de soulever dans mes veines les bourbes de l'instinct. Mais tout ce qu'il y a de meilleur en moi, et de noble, lutte contre vous pour me sauver... C'est pour ces deux êtres que je sens la bonté, l'esprit de sacrifice, intercéder dans mon âme (2) ». Il est notoire aussi que les femmes ne prennent plus d'amant. Elles ne se bornent même plus à regretter un abandon passager, comme dans *Le Dédale*. Elles restent fidèles : ainsi Thérèse de Mégée dans *Le Réveil*, Clarisse de Sibéran dans *Connais-toi*, Florenne de Raon dans *Bagatelle*. Enfin les conclusions répondent aux sujets. Celles du *Réveil* tournent l'amour en dérision comme un fragment pascalien. Le *Qui se connaît?* pensif et indulgent qui termine *Connais-toi* fait songer au *Qui est sans péché*... de l'Évangile. L'*Ecclésiaste* qui commenterait aussi les deux pièces précédentes semble inspirer les dernières lignes de *Bagatelle* : « Une époque arrivera qui pourrait nous faire distinguer que les choses irréparablement graves, ici-bas, sont les déchéances de la vieillesse... Qui sait si les batailles d'aujour-

(1) *Légende des Siècles*, X. (Le mariage de Roland).
(2) I, 9.

d'hui n'auront pas pris pour nom suprême celui qui court sur ces murailles?... Bagatelle! » (1)

Cette doctrine n'apparaît pas également dans les trois pièces et l'on peut en saisir le *progrès*. Déjà la Mariane du *Dédale*, si elle résistait et ne concevait pas la possibilité d'un partage, s'était redonnée et il y avait bien de la sensualité dans son cas. — Thérèse de Mégée, dans *Le Réveil*, ne doit pas non plus rentrer chez elle après la faute. En outre c'est la pitié et l'amour qui la mènent surtout. Enfin elle s'abandonne. Mais quelque sensualité, « des ciels inconnus » (2) se mêlent encore à son amour et c'est un événement extérieur qui prévient sa chute.— L'amour qui entraîne Clarisse, dans *Connais-toi*, n'est plus qu'idéal : « Echapper à l'isolement moral, et, même si l'on est seule, sentir que l'on est toujours deux... » (3). Non seulement elle ne reverrait pas son mari; elle demande d'abord à se « consulter profondément » à se « ressaisir » loin de son amant (4). Tout ce qu'enfin sa pitié plus que son amour accorde est un baiser. Il faut rappeler aussi que si l'amour est tourné en dérision dans *Le Réveil*, Clarisse le malmène plus énergiquement encore avant qu'elle soit elle-même ébranlée : « Vous avez rencontré un personnage qui contrastait avantageusement avec le mari accoutumé... Vous êtes allée à celui-là... C'est tout naturel, trop naturel ! » (5) Ce mépris de la passion et les joies de de la fidélité conjugale sont la plus considérable partie de *Bagatelle* : « Avec celui-là (le mari), vous acceptez de mettre dans vos relations journalières n'importe quelle hypocrisie, des simagrées de filou, des ruses de laquais (6).— J'aurais plutôt supposé que tant de netteté, tant de promptitude n'étaient en usage qu'au delà des frontières mondaines : dans les skatings... (7) — Soit que j'aie mon mari auprès de moi, soit qu'il m'ait quittée pour une heure ou pour une journée, j'éprouve, par sa présence, par son absence, toujours la même petite fièvre, le cher frisson qui me fait sentir qu'il est là... » (8) Les mémo-

(1) III, 9. En signalant cet aspect moral chez M. Hervieu, nous sommes heureux de nous rencontrer avec un critique tel que M. H. de Régnier, *Journal des Débats*, 5 avril 1909.

(2) I, 8.

(3) III, 3.

(4) *Ibid.*

(5) I, 3.

(6) I, 19.

(7) II, 5.

(8) I, 7.

rables scènes qui terminent la pièce ne font que commenter magnifiquement ces sentiments. Peut-être aussi la licence régnante au château de Mme Orlania ne doit-elle d'abord que les mettre en valeur. Enfin la coupable, l'amante, ne crie-t-elle pas « l'abjection » (1) de sa situation et ne veut-elle pas n'être point confondue avec une femme simplement légère : « Ce qui s'était emparé de moi, c'est de l'amour...! J'aimais ton mari ! » (2) Et le mari, s'il a été imprévoyant, n'a pu concevoir un instant que sa femme souffrirait (3).

Une *émotion nouvelle* sort donc de ces pièces. Dans les précédentes le spectateur était surtout remué par le choc des volontés particulières contre les forces sociales ou par le déroulement fatal et indifférent de lois universelles. C'était déjà très pathétique, mais un peu extérieur. Maintenant c'est la volonté humaine qui se prend elle-même à partie, non pour se subordonner égoïstement l'univers ou pour courir malgré tout à la défaite, mais pour se conformer à un ordre général. Ce suicide partiel et intérieur est le spectacle le plus beau, le plus douloureux, le plus émouvant. Telle est, précisément, l'impression que laissent les situations typiques du *Réveil*, de *Connais-toi* et de *Bagatelle*. Le désarroi de Thérèse de Mégée a quelque chose d'horrible et le dramaturge a bien raison de la faire se pâmer dans la rue : mais les paroles du « réveil » sonnent comme un chant de résurrection. Les résistances de Clarisse sont, dans les termes mesurés par lesquels elles s'expriment, absolument douloureuses. Florence de Raon est le plus beau, le plus noble, le plus intéressant type de femme et les dernières scènes de *Bagatelle* sont les plus idéales et les plus humaines que M. Hervieu ait créées jusqu'à présent.

Le sujet du *Réveil* est celui-ci. Une femme, Thérèse de Mégée, après une longue résistance va compromettre le bonheur de sa fille et même la quitter ainsi que son mari pour suivre un séducteur. Un incident la persuade que celui-ci est mort. Elle croit d'abord elle-même en mourir. Elle se rattache ensuite aux êtres qui la chérissent et elle comprend la vanité de l'amour. Son amant qui reparaît éprouve pour des raisons analogues les mêmes sentiments. La com-

(2) III, 6.
(3) III, 9.
(4) I, 7.

position est, comme le sujet, très simple. Elle nous ramène par delà *Le Dédale*, *Théroigne* et *La Course* jusqu'à *L'Enigme*. Il en sera pareillement avec *Connais-toi* et *Bagatelle* et nous insisterons bientôt sur ce point. Auprès de Thérèse de Mégée, le prince Grégoire et la comtesse de Mégée forment un groupe très intéressant. Rien de plus émouvant que la façon dont ils ont rompu un attachement naissant, jadis, un soir de fête, au bord du Danube, lui « tenu par la chaîne de ses devoirs traditionnels », elle pour rester « honnête » (1). Quelle élévation morale aussi dans les paroles farouches du père au fils : « J'ai été le rude berger qui sauve son troupeau ! — L'amour... plus que tout au monde... est fait d'erreurs et de fumées ! (2) — La fière suite d'hommes dont nous sommes issus a rencontré aussi bien que toi les tentations adultères et les folies galantes ! Aucun d'eux... ne s'est attardé au plaisir » (3). Rose de Mégée, la fille de Thérèse, est charmante d'ignorance, de timidité et déjà d'angoisse. On lira avec ravissement sa présentation au prince Grégoire et l'usage que celui-ci ou plutôt le dramaturge fait du proverbe sylvanien. Je ne reviens pas sur les déchirantes paroles du « réveil » : « On a jeté du poison dans les sources de notre amour. Les autres amants vivent dans la pensée qu'ils sont inséparables. Ils marchent endormis dans le prodigieux songe. Vous et moi, nous en sommes réveillés... » (4).

Le sujet est plus simple encore dans *Connais-toi*. Le vieux général de Sibéran n'admet aucune faiblesse. Une de ses parentes ayant failli, il se montre intransigeant. Mais quand sa femme l'offense à son tour et d'ailleurs véniellement avec le lieutenant Pavail, il ne peut rester aussi rigoureux. Connaissons-nous donc avant de juger autrui. La pièce paraît d'abord un peu froide. Cela vient, croyons-nous, de son extrême simplicité et de sa perfection. Les lignes ici sont si pures et si harmonieuses qu'on ne voit d'abord pas la vie qu'elles expriment. C'est le cas des plus beaux chefs-d'œuvre. En fait, les discussions de Clarisse avec Pavail et même avec le général sont extrêmement animées et douloureuses. La surprise par le général du baiser que Pavail arrache à Clarisse constitue

(1) I, 11.
(2) I, 15.
(3) II, 12.
(4) III, 10.

un instant terrible. On notera, enfin, que l'indulgence et la pitié de cette pièce relèvent en une certaine mesure du scepticisme du *Dédale*.

Bagatelle est plus compliquée. Au château de ce nom, chez Mme Orlonia, les idées sont libres et les mœurs faciles. Gilbert et Florence de Raon y arrivent. Gilbert y retrouve Micheline des Nismes une amie de sa femme à qui il fait la cour; Florence, Jincour un ami de son mari, qui la poursuit aussi. Tous quatre s'aiment ou s'estiment profondément et tous quatre sont de très nobles cœurs. Mais Micheline accorde finalement un rendez-vous à Gilbert. Florence surprend leur conversation. Elle feint donc de céder à Jincour et lui promet une entrevue au même moment et au même endroit, c'est-à-dire dans la chambre de Micheline. A l'heure convenue, Florence surprend son mari et son amie, confond elle-même celle-ci et Jincourt par Gilbert. Ainsi parce que quelques-uns ont violé, quoique à la légère, la fidélité et l'amitié, tous, même Florence, resteront brisés par le chagrin. On a dit de cette pièce qu'elle « renouvelait » (1) le génie de M. Hervieu. Je crois que cette opinion est inexacte. *Bagatelle* continue *Le Réveil* et *Connais-toi*. C'est le même volontarisme moral avec ses déchirements et son élévation. On objectera que M. Hervieu introduit ici la tragédie par une comédie légère. Mais d'abord le sujet de cette comédie est repris de *Peints par eux-mêmes*. Bagatelle, c'est Pontarmé ; Mme Orlonia, la marquise de Nécringel : « J'aime que l'on s'aime, un peu, beaucoup, passionnément, comme le destin en décide, au gré de la marguerite. Alors je souscris à bien des contrats qui ne sont signés que de la main gauche (2)... — Non, non, l'amour est toujours l'amour !... Et quand je vois défiler, quand j'entends retentir la passion des folles jeunesses..., un bien-être inexprimable et toute une ivresse s'emparent de mes sens, car ce sont comme les tambours et les clairons adorés de mon régiment qui passent » (3) L'auteur de *Peints par eux-mêmes* regrettait, semble-t-il, de n'avoir pas mis à

(1) La plupart des critiques lors de la première représentation. (Voir *Journal des Débats*, *Revue des Deux-Mondes*, *Le Journal*. — Plutôt dans notre sens, *Le Temps et Le Siècle*.

(2) *Bagatelle*, I, 7.

(3) *Peints par eux-mêmes*, IX, p. 28 de l'édition Fayard. Voir, en outre, deuxième partie de cette étude.

la scène ce sujet si dramatique : il s'est rattrapé partiellement. Quant au procédé consistant à amorcer la tragédie par une comédie, il n'est pas nouveau non plus dans le théâtre de M. Hervieu. *Les Paroles restent*, *Les Tenailles*, *La Course du Flambeau*, *Le Réveil* ne débutent pas autrement. Mais le dramaturge a donné ici à ce procédé la place convenable. Comédie et tragédie se succèdent et s'équilibrent harmonieusement. Cet équilibre et cette harmonie doivent même, avec l'émotion contenue et si intense des dernières scènes, être comptés parmi les mérites principaux de la pièce.

*
* *

La composition dramatique, chez M. Hervieu, est avant tout logique : on l'aura assez vu. — Un autre aspect qu'il importe de signaler et d'expliquer en est la simplicité croissante. Non seulement le nombre des personnages diminue, mais la pièce dure de moins en moins de temps et l'espace dans lequel elle tient est de plus en plus limité. *Les Paroles restent* ont treize personnages, durent un mois et se passent en trois endroits. *Les Tenailles* et *La Loi de l'Homme*, si elles n'ont plus que sept et onze personnages, durent dix et cinq ans et se passent en des endroits fort distants. *L'Enigme*, qui a seulement huit personnages, ne dure que sept heures et le décor en est unique : c'est la formule classique dont nous parlerons. *La Course, Théroigne* et *Le Dédale* reviennent à une façon beaucoup plus complexe et plus étendue. Mais *Le Réveil* et les dernières pièces sont, comme *L'Enigme*, dans la façon classique ou peu s'en faut. *Le Réveil* par exemple a douze personnages dont quatre à peine sont principaux. Il commence un soir et finit le lendemain à pareille heure. Il n'a que deux décors, à Paris. Le nombre des personnages dans *Connais-toi* est réduit à sept dont trois seulement sont principaux. La pièce commencée vers neuf heures du matin est terminée pour six heures du soir. Un salon de château en est le décor unique. Cette manière classique dérive, à notre sens, de la force de l'analyse. Plus les sentiments sont profonds, plus ils sont généraux et simples ; mieux ils échappent à l'espace et au temps. Les drames les plus émouvants, ceux qu'on ne représentera jamais, tiennent tout entiers dans l'âme et durent quelques secondes. Ils

sont naturellement et éminemment classiques. Donc chez M. Hervieu, comme chez Racine, la manière classique ne crée pas la profondeur, mais elle la suppose et en dérive. Même les drames qui ne la réalisent chez le premier qu'incomplètement n'infirment pas cette règle. Ils sont puissants quoique étendus, mais on voit aisément qu'ils eussent encore gagné à être plus serrés et comment ils pouvaient le devenir. Ainsi *Les Tenailles* et *La Loi de l'Homme* auraient commencé au dernier acte L'on eût fouillé celui-ci. Une exposition remplaçait les deux premiers. Quelques incidents, déplacements, villégiatures, etc., disparaissaient. *La Loi de l'Homme* surtout y eût profité. *La Course*, *Théroigne*, *Le Dédale* pouvaient être traités semblablement. *La Course*, par exemple, se fût passée uniquement chez Mme Fontenais. La faillite de Didier en eût été le début. Une exposition suppléait le premier acte. Le troisième subsistait. Stangy reparaissait chez Mme Fontenais qui mourait dans sa maison. C'est même une condensation excessive qu'il eût alors fallu redouter pour le drame. *Le Réveil* eût été meilleur encore en ne quittant pas l'hôtel des Mégée. Pour *Bagatelle*, elle se déroule en dix heures dans un endroit unique et la comédie de mœurs qui la complique peut, nous l'avons dit, n'être envisagée que comme un support ou un cadre heureux.

Le soin marque le *style* dramatique de M. Hervieu. De ces pièces longues et nombreuses un seul mot n'a peut-être pas été posé sans avoir été examiné et décidé. Même l'ingénieuse remarque de M. H. Malherbe paraît juste : « Dans ce nom : Mme de Trémeur, on sent les accords des mots *amour, mort* ; en Robert Fergan — on en ferait l'anagramme « gant de fer », — je découvre une rage tyrannique... ; dans Gourgiran, on retrouve *égorge*... Un nom de personnage, un simple nom que d'autres choisissent si légèrement, devient... une étiquette indéchirable... » (1). — Les *images* ne sont pas rares et elles sont habituellement originales ou grandioses : « Ce ne sont pas les mères qui s'abusent sur leurs droits!... Nos yeux voient

(1) *Ouvrage cité*, p. 17. On pourrait y ajouter Nohan Rohan, Raguais rage. Mégée - gémissement, prince Grégoire = Grégoire *le grand*, etc.

ces droits naître de nous, attachés à nos propres entrailles (1). — LAURE DE RAGUAIS : Cette fille-là serait uniquement à vous... qui, pour que je la crée..., n'avez eu qu'à m'en jeter la tâche, dans un instant de plaisir? (2). — Chaque citoyen se fera tuer plutôt que de renoncer à la vendange de biens nouveaux. — Six cent mille hommes en train de se mettre en route... crient, par-dessus le bruit de leurs sabots. — Au faubourg Saint-Antoine... leurs lumières éclairent du haut en bas, et pendant une lieue, des chambres vides, inanimées. Cela fait l'impression d'une immense veillée de cierges, sur un immense cercueil. — Je pousse ma charrue dans sa voie et mes contemporains, côte à côte pressés, les coudes au corps, balafrent parallèlement... la plaine du monde » (3). — Toutefois, le terme est plutôt *précis* et *abstrait*. Presque tout le théâtre en est un exemple. Cette abstraction correspond à la profondeur de l'idée. L'image si juste soit-elle est toujours imprécise ou superficielle. A la précision M. Hervieu ajoute ordinairement la *concision*, c'est-à-dire qu'il réussit à mettre autant et même plus d'idées que de mots. Cette concision entraîne naturellement la brièveté des répliques et l'on aboutit à ces fins d'actes et de drames rapides, cinglantes, où les termes les plus ordinaires, parfois un *oui* ou un *non* acquièrent une plénitude et une portée extraordinairement tragiques. Ainsi à la fin des *Paroles restent*, dans *Les Tenailles* à la fin de chaque acte, dans *La Loi de l'Homme* à la fin de l'acte I et de l'acte II, presque partout dans *L'Enigme*, dans *La Course* acte II scène 5 et acte IV dernières scènes, dans *Le Dédale* aux scènes déjà indiquées, etc. — Un autre aspect de cette concision est ce que l'on pourrait appeler la *reprise de la pensée*. Déjà le personnage a énoncé brièvement un sentiment important. Mais le dramaturge trouve moyen de lui faire reprendre, corriger et approfondir encore sa pensée par des mots ou plus souples ou plus courts ou rangés différemment et qui, à la place ordinaire, auraient une signification très faible. « Vous m'ôtez une force... J'ai une joie en moi!... Maintenant je voudrais... Et pourtant, je veux toujours!... Il le faudra bien que je le veuille encore (4). — Je sais ce je que veux et ce que je ne

(1) *Les Tenailles*, III, 6.
(2) *La Loi de l'Homme*, III, 7.
(3) *Théroigne...*, I, 5; II, 1; II, 3; V, 7.
(4) *Les Paroles restent*, III, 10.

veux pas, et ce que je ne peux plus? — Vous dites?... Vous savez ce que vous dites? (1). — Cette femme que je hais, que je méprise... (2) — Quoi? Je ne vous suis pas indifférent? Vous m'aimez? Vous avez dit que vous m'aimiez? C'est bien cela que vous avez dit? — Dans ce premier désaccord... je ne vous reconnais pas. Et je ne me reconnais plus! — Oui... Non... Je ne sais pas! (3). — Je pense que oui... Il se peut que non... Je ne sais plus! (4) ». — Les *dissertations*, les *récits*, les *soliloques* sont plus rares dans le théâtre de M. Hervieu, mais leur perfection répond aux autres qualités du style. On peut rappeler certaines déclarations de Neste dans *L'Enigme*, les considérations du vieux Maravon ou de Stangy et le récit de Sabine Revel dans *La Course du Flambeau*, le songe, l'hallucination de Théroigne, les dernières scènes du *Réveil*. — Une géométrie secrète des pensées et des mots amène, avec la concision, la *mesure* et le *rythme*. Ceux-ci sont très sensibles chez M. Hervieu, un peu partout, mais en particulier dans les répliques courtes. On croirait alors entendre des vers ou des fragments de vers. Le dialogue, déjà très vif, devient « cornélien ». Parfois aussi la phrase a le balancement des vers raciniens : « Naguère, vous me protestiez de votre confiance. La confiance vraie veut des gages multipliés : elle croit n'avoir rien obtenu, tant qu'il lui reste quelque chose à obtenir (5). — Ne te laisse pas repousser de prime-abord. Insiste, supplie, fais-lui peur : va, tu le peux bien. — FERGAN. Je ne comprends pas où vous voulez en venir. IRÈNE. Moi, je ne m'explique pas où vous voulez en rester ! FERGAN. Il m'appartient avant vous. IRÈNE. Ce n'est pas vrai ! F. Contre vous. I. Non! non!... F. Il est à moi, qui suis le père! I. Vous n'êtes pas son père! F. Ah ça, vous devenez folle! I. Je redeviens franche. F. Vous dites? Vous savez ce que vous dites! — I. Ma jeunesse est passée, mes espérances sont abolies, mon avenir de femme est mort. Je me refuse à changer le cours de ma vie, à bouger, à remuer. Je n'ai plus la volonté que de rester, jusqu'à la fin, où je suis, comme j'y suis. — F. Est-ce que vous le renieriez au

(1) *Les Tenailles*, II, 3 et III, 6.
(2) *La Loi de l'Homme*, III, 2.
(3) *La Course du Flambeau*, I, 15; II, 5; IV, 2.
(4) *Bagatelle*, III, 7.
(5) *Point de lendemain*, I, 5.

besoin? I. Oseriez-vous m'inviter à le renouveler publiquement? (1) — Je ne le suis que quand je ne vous écoute pas (2). — Arrangeons-nous pour que, dans la paix de leurs chambres, elles ne se doutent pas que nous sortons des nôtres (3). — Il n'était donc pas Dieu permis que ce ne fût point cela qui vînt! (4) » Le récit de Sabine se termine comme celui de Théramène : « Je sortis de là, ivre d'humiliation, folle d'impuissance, telle enfin que vous me voyez revenue ici » (5). Dans *Bagatelle* Florence de Raon parle à Micheline comme Auguste à Cinna (6). — On peut aller plus loin. Pour mieux exprimer les sentiments généraux et profonds M. Hervieu en revient au *sens étymologique*, latin, des mots. Il y joint une *syntaxe* rigide, un peu rude, *latine* aussi. Sens et syntaxe avec le rythme dont nous venons de parler achèvent de donner à ce style un cachet classique. « Et m'en voilà .. empêché de choses pour l'avenir (7). Je crie mon horreur de feindre..., d'être... à nous attiser dans la haine. — Je veux être parti dans une heure. — Mes espérances sont abolies (8). — Mais c'est me commettre davantage avec vous. — Je l'ai enhardi à vouloir vite se faire une vie d'amour (9) — Viens devant moi que je te regarde l'apprendre (10). — Je n'y veux entendre goutte. — Je me jetai aux genoux de cet homme, dans la démence d'implorer qu'il ne me reprît pas l'argent (11). — Les flots sanglants de mon rêve, vous marchez à vous y engloutir. — On ne se guidait plus, à la fin, que par les jurons et les cris funèbres de chaque pays (12). — J'ai conçu la pensée, la frénésie. — J'ai distingué qu'il ne s'agissait pas de m'abandonner (13). » — Enfin, si nous ne nous abusons, ce style dramatique manifeste un *changement* qu'on aperçoit dès *La Course du Flambeau* ou dès *Théroigne*. Le soin et la précision des

(1) *Les Tenailles*, II, 1; III, 6; III, 8.
(2) *La Loi de l'Homme*, I, 7.
(3) *L'Enigme*, I, 2.
(4) *La Course...*, IV, 2.
(5) Ibid., III, 15. Voir Racine, *Phèdre* V, 6.
(6) *Bagatelle* III, 9 et *Cinna*, V, 1.
(7) *Point de lendemain*, I, 5.
(8) *Les Tenailles*, II, 19; III, 6; III, 8.
(9) *La Loi de l'Homme*, I, 7; II, 6.
(10) *L'Enigme*, II, 16.
(11) *La Course...*, I, 1 et III, 5.
(12) *Théroigne...*, V, 8 et VI, 1.
(13) *Bagatelle*, I, 9 et III, 7.

termes restent identiques. La langue demeure aussi substantielle. Mais les mots deviennent moins abstraits et la phrase moins tendue. Les conceptions et les sentiments moraux nous paraissent expliquer ces modifications. Une précision un peu sèche, dans les premières pièces, convenait mieux au contraire à leur individualisme aigu. Avec *Bagatelle* enfin les mots et les tours familiers pénètrent jusque dans la tragédie. « Théâtraliser. — En avant la légende ! les causes célèbres !... L'arsenic dans les breuvages de l'époux. — Simagrées. — Déblatérer (1). — Frasque. — Très chic. — Jobard. » (2).

Nous terminerons en traitant cette question. Le théâtre de M. Paul Hervieu, pensé avec tant de force, composé avec tant de rigueur, écrit avec tant de soin, est-il encore du théâtre ? Est-il, en d'autres termes, assez dramatique ? Nous répondons que oui. On le prouverait d'abord en rappelant la plupart des observations qui constituent cette étude. C'est à chaque instant que nous avons parlé de scènes intensivement pathétiques. Par un don original M. Hervieu descend en effet au fond de l'âme humaine pour y surprendre nos sentiments les plus éternels. Mais ces sentiments-là sont aussi les plus vivants et les plus actifs. On le voit quand on lit ou écoute *La Course du Flambeau* ou *Théroigne de Méricourt*. D'un autre côté le mouvement et l'action proprement dits ne manquent pas dans le théâtre de M. Hervieu. Souvent, comme il est naturel, la vie intérieure y éclate en discussions, en suicides, en meurtres, en trépas, en collisions sanglantes ou furieuses. Mais le dramaturge savait que la vie est d'autant plus puissante qu'elle est plus intérieure et qu'elle perd à s'extérioriser. Il a donc pris garde avec une volonté inlassable et de plus en plus victorieuse de faire la part trop large aux événements ou incidents en question. La seule condition à cette limitation est que le sentiment reste agissant. Or l'autre face du talent, chez M. Hervieu, est de ne pas disséquer, mais de voir et de faire voir les passions profondes. De cette vision intérieure ainsi que d'une composition serrée et d'une langue extraordinairement châtiée il résulte que les drames de M. Hervieu, du moins la plupart, ne peu-

(1) I, 9.
(2) II, 21 ; III, 5 ; III, 6.

vent charmer tous les esprits. En fait, leur apparition n'a pas agité les foules. Mais ç'a été le sort des plus remarquables parmi les chefs-œuvre.

On aura oublié des pièces moins vigoureuses et plus mouvementées qu'on jouera ou lira encore celles de M. Paul Hervieu. Il est probable, pour ne pas dire certain, que nos descendants resteront acquis à des œuvres telles que *Les Tenailles*, *L'Enigme*, *La Course du Flambeau*, *Théroigne de Méricourt*, *Le Dédale* et *Le Réveil*.

H. GUYOT.

DU MÊME AUTEUR :

LA MONADOLOGIE DE LEIBNIZ. 1 vol. in-12, Poussielgue, Paris, 1904.

L'INFINITÉ DIVINE DEPUIS PHILON LE JUIF JUSQU'A PLOTIN. 1 vol. in-8°, Paris, Alcan, 1906.

LES RÉMINISCENCES DE PHILON LE JUIF CHEZ PLOTIN, 1 vol. in-8°, Paris, Alcan, 1906. (Épuisé.).

LES ÉCOLES FRANÇAISES A L'ÉTRANGER. Rapport présenté au 2e Congrès International d'Arlon pour l'extension et la culture de la langue française. 1 broch. in-8°, Bruxelles, 1907. (Epuisé.)

L'APOLOGÉTIQUE DE BRUNETIÈRE. 1 vol. in-12, Paris, Nourry, 1909.

GUSTAVE FLAUBERT. 1 br. in-8°, Paris, Rivière et Mons, Imprimerie nationale, 1910.

L'ENSEIGNEMENT LAÏQUE FRANÇAIS ET ÉTRANGER EN BELGIQUE. Rapport présenté au 2e Congrès de la Mission laïque française, 1 br. in-12, Paris, Picard, 1912.

EN PRÉPARATION :

BENJAMIN CONSTANT : SES IDÉES ET SA CRITIQUE RELIGIEUSES. 1 vol.